تطوّر الموسيقى العربية في المشرق وإسبانيا وتونس*

مقالة مهداة إلى السيّد البارون رودولف ديرلانجي

تعريب وتعليق : محمّد الأسعد قويعة**

تقديم :

هذه مقالة قيّمة لعلاّمة تونس المرحوم حسن حسني عبد الوهّاب (1884 - 1968 م) كان نشرها باللغة الفرنسية في أوّل القرن،وتحديداً سنة 1918 في المجلة التونسية Revue Tunisienne(***) (العدد 125، ص ص 106-117) وهو بَعْدُ في شبابه الباكر. ولئن تطوّرت المعارف المتصلة بالموسيقى العربية كثيراً مُنذ ذلك التاريخ، فالمقالة ما زالت تحافظ على قيمة تاريخية نادرة، وذلك لأنها نُشرت في زمنٍ كان فيه الاهتمام العلمي بالموسيقى العربية وتاريخها يكاد يكون مقصورا عَلَى بعض كبار المستشرقين من أضراب الألماني كوزڤارتن والفرنسي كرّادي ڤو والأب رونزڤال وغيرهم.

وتجدُر الملاحظة هنا أن العديد من الآراء والمعلومات التي أوردَها المؤلف على أنها حقائق ثابتة أصبحت - في ضوء المعارف الحديثة - تحتاج إلى المناقشة والمراجعة. وقد رأينا اجتناباً لإثقال الهوامش أن نكتفي - للتنبيه إليها - ببعض الإشارات الخاطفة مع الإحالة إلى المراجع والدّراسات المناسبة، حتى تكتمل الفائدة.

تنبيه :

ضُبطت إحالات المؤلف على هامش النص بالأرقام العربية، في حين أُثبِتت إحالات المُعرّب بالأرقام الهنديّة، وأدرجت في آخر النصّ.

(*) Le développement de la musique arabe en Orient, Espagne et Tunisie (Dédié à M. le Baron Rodolphe d'Erlanger) .

(**) مدير المركز الوطني التونسي للموسيقى والفنون الشعبية.

(***) دورية تصدر بتونس كلّ شهرين، أسسّت سنة 1894 من قبل "معهد قرطاج" (الجمعية التونسية للآداب والعلوم والفنون).

نَـصُّ المقـالِ :

لقد أثّرت الموسيقى - على مرّ الأحقاب - تأثيرا كبيراً على الشرقيين بصورة عامّة، والعرب منهم بالخصوص ، وذلك بسبب المِزاج الحسّاس لأحفاد إسماعيل من جهة، والمناخ الخاص بالبلدان التي يقطنونها ، من جهة أُخرى.

وقد نقل إلينا المؤرّخون العديد من أسماء ضروب الغناء المنتشرة لدى عرب الجاهلية. وكّان لكل نوع من هذه الألحان طريقة معينة mode ومناسبة خاصة يُغنّى فيها. فتجدُ عَلى سبيل المثال : غناء الحرب والنّواح وغناء الأفراح وغناء المحبّين وغناء الركبان[1] والحُداءُ وهو غناءٌ يحثُ البعير عَلَى السّير[2] وغناء الفرسان[3]، إلخ... وللأسف، لم تصلنا ألحان هذه الأغاني، ولم يبلُغنا مِنها إلاّ الإيقاع والوزن وذلك من خلال العروض الشعري[١].

وغيرُ مستبعدٍ أن يكون هذا الغناء قد نشأ في سهول بلاد ما بين النهرين، مهدِ السامية، كما يُعتقد أن لِمصر الفرعونية نصيبا في هذا التأثير البعيد على الغناء البدائي لشمال الجزيرة [العربية]، فُكلّنا يَعْلم أن سكان شمال الجزيرة سيطروا لفترة طويلة على ضفاف النيل (من 2214 ق م إلى 1703 ق م)، كما أنهم عُرفوا لَدى الإغريق باسم "الهيكسوس" [Hyksos] (الملوك الرّعاة)، واسم " الشازو" [Les Chasus] فِي اللّغة المِصْرية المقدّسة.

ومن المؤكد أنه كان للهيكسوس دور هام وخطير فِي تكوّن القبائل العربيّة الإسماعلية (الحجاز، صحراء سورية، نجد)، وذلك بعد انحلال سيطرتهم على مصر، وعودتهم للاستقرار في شمال الجزيرة (شبه جزيرة سيناء، مدين). ولا شك فِي أن هؤلاء الهيكسوس أُدخلوا معهم قسطًا هامًا من الحضارة، ويبقي مجال البحث مفتوحًا لتحديد مدى هذه المساهمة وقيمتها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن اللّغة التي يتكلّمها هؤلاء الأقوام - وهي لُغَةُ العرب العاربة - [Proto-arabe] كانت تُكتَبَ بالأحرف الآرمية (المشتقة من البابلية)، مثلما تثبتُه الكتابات العديدة المحفوظة في الرّقيم والحِجْرِ، قرب مدائن صالح وتيماء، إلخ[4]...

قبل ألف عام من ميلاد السيد المسيح ، نلاحظ وجودَ مملكة قوية في جنوب الجزيرة (اليمن وحضرموت)، وهي مملكة مَعين التي وصلتنا منها كتابات هامة. وفي هذه الفترة، يَذكُر الآشوريون - أثناء صراعهم مع المصريين - العَربَ، وكانوا يُسَمّونهم " آريبي [Aribi] في النصوص المسمارية.

---

1) نوع من الغناء يُسَمّى أيضًا " النّصب".

2) يبدو أن الحداء هو أقدم غناء عرفه العرب.

3) غناءٌ يُوَقّعَ على وقع حوافر خيل السّباق.

4) DOUGHTY : Documents épigrap., recueillis dans le nord de l'Arabie, Paris, 1983.

وقد كانت ممالك الجنوب المتعاقبة التى اتخذت عواصم لها مدينة مأرب ثم سبأ ثم شبوط ثم عدن فصنعاء، على علاقة متّصلة بالممالك العظيمة المُعاصرة (آشور، إسرائيل ، يهودا ، فارس، اليونان ، مصر ، الحبشة).

ونذكر جَيّداً تلك القصة الطريفة المذكورة في القرآن الكريم والتي جمعت بلقيس ملكة سبأ بالنبي سليمان ملك أورشليم.

وقد تأثّر سكانُ الجنوب - ويُعرَفون بإسم قحطان أو الحِمْيَريّين (فيما كان يُسَمّى أهل الشمال عدنان أو أحفاد إسماعيل) أيّما تأثُرٍ بجيرانهم في الشرق (الفرس والكلدانيّين)، وفي الشمال (الإغريق والعبرانيين)، وفي الغرب (المصريين)، وخاصّة فيما يتّصل بالآلهة والمعتقدات، كما أنّهم أثّرُوا فيهم بِدورهم[5].

غير أن الحضارة التى ازدهرت لقرون عديدة في جنوب الجزيرة العربية، تختلف كثيراً عن مثيلتها في الشّمال سواءً في اللّغة والكتابة أو في المعتقدات والعِمران. ونجدُ هذا الاختلاف [بين الجنوب والشمال] قائما إلى يوم الناس هذا في لهجة التخاطب والطّباع، وحتّى في الموسيقى : فأنواع الغناء المسماة بالـ " يَمَني" لا تُمتّ بأية صلة بالألحان المنتشرة لدى بدو نجد والحجاز.

وقد كان لليمن - موطن العِطر والبخور - أثرٌ في تكوُّنِ مجتمع شمال الجزيرة : فالأغاني الحربية في ملحمة سيف [ابن] ذي يزن - قاهر الحبش - أخذت طريقها باكراً إلى الحجاز حيث استقرّت وانتشرت بين النّاس. ومن جهة أخرى، كانت لِكُبرى قبائل الجنوب (لخم وتنوخ وذُبيان) مساهمة كبيرة في تأسيس المناطق الحضريّة وتعميرها في نجد والحجاز، وكذلك في تطوير الحركة الأدبية بها ، وذلك بُعَيْدَ هجرة هذه القبائل باتجاه الشمال نتيجة تهدّمِ سُدّ مأرب الشهير (سيل العريم، حوالي 250 ق.م.) . ونحن نعرف أن لغة هذه القبائل وغِنَائَهَا يختلفان بصورة جليّة - إلى حدود ظهور الأسلام (622م) - عن لغة العرب الإسماعليين وغنائهم - وستَرى فيما يأتى من الحديث أنّ شطرا من هذه القبائل انتقل إلى إفريقية مع الفتوحات العربية.

ولَم يمض وقتٌ طويل على ظهور الإسلام حتَى وجدَ العربُ أنفُسَهم على اتصال مباشر بالرّوم والفُرس والأقباط الذين كانوا على درجة عالية من الحضارة الراقية، فأخذ العربُ عنهم موسيقاهم قبل أن يأخذوا علومَهم ومناهجهم، وذلك لسبب بسيط وهو أن الموسيقى والغناء لا يتطلّبان ترجمة مُؤلفات أو مجهودات لِفَهْمِهَا[٢].

وتروي كتب التراث أن المولى المَكّي سعيد بن مسجح هو أولُ من أدخل الغناء الأجنبي

---

5) أذكّر بالاكتشاف الهام الذي قامت به مؤخرا بعثة أثرية في دلفس Delphes باليونان، والذي أخرج إلى النور كتابات هامة باللغتين الحميرية والإغريقية القديمة.

إلى مكة. لقد كان هذا المولى الذي عاش في القرن 1 هـ / 7 م (حوالي 75 / 694) يستمع إلى غناء العمال الفرس الذين كانوا يشتغلون في إعادة بناء الكعبة، فيُحَاكيهم بصوته الجميل. ولمّا أنس في نفسه الميلَ إلى هذا الغناء وسرعةَ تقبله له، سافر إلى سورية وبلاد فارس حيث تعلم الضرب على عديد الآلات الموسيقية وحفظَ الكثير من موسيقاهم. يقول أبو الفرج : " ثم قَدِمَ إلى الحجاز وقد أخَذَ محاسِنَ تلك النَّغَمِ وألقَى ما استَقبَحَهُ من النَّبرات والنَّغَم التى هيَ مَوجودةٌ في نَغَمِ غنَاء الفُرسِ والرّوم خَارِجةً عن غناء العرب وغَنّى على هذا المذهب. وكان أوّلَ من أثْبَتَ ذلك ولَحَّنَهُ وتَبعَهُ النّاسُ بعدَ ذلك" (6) (٣). ويَرْوِي أبو الفرج أيضا أن إسحاق الموصلي، موسيقيّ البلاط العبّاسيّ المشهور، كان يقول في بداية القرن الثالث للهجرة : " أوّلُ مَن غَنّى هَذَا الغِناءَ العربيَّ بمكة ابن مسجح" (7). ويذكر الهشامي، وهو موسيقي معاصر للموصليّ، أنّ ابن مُسجح "هُو أول من غَنّى الغناءَ العربيَّ المَنقُول من الفارسيّ" (8). وأخيراً، يقول صاحب الأغاني : " ابن مسجح ... أوّل من صنع الغناء ونَقَلَ غناءَ الفرسِ إلى غناءِ العَرَب". (9) ولدى عودته من أسفاره استقر ابن مسجح بمكة، حيث اقتدى به الكثيرون وتعدّد تابِعُوهُ.

ومن بين تلاميذه يجب أن نذكر مسلم بن محرز، وهو أيضًا من موالي مكة ،من أصل فارسيّ. و،يَنْسِبُ صاحب " الأغاني" لابن محرز نفس المآثر تقريبا التى كان نسبَها في موضع آخر لابن مسجح، فيقول : " ثَم شخص إلى فارس فتعلّم ألحان الفرس وأخذ غناءهم ثم صار إلى الشام فتعلم ألحان الروم وأخذ غناءهم، فأسقط من ذلك مالا نُستحسن من نغم الفريقين وأخذ محاسِنها، فمزج بعضها ببعض وألّف منها الأغاني التى صَنَعَها في أشعار العرب، فأتى بِما لم يُسْمع مِثْلُه... (10).

ويبدو ـ بِنَاءً على ما تقدم - أن ابن مسجح لم يُرْسِ لوحدهِ النظام المُوسيقي العربي للقرون الأولى للهجرة، وإنما شاركه فيه مُعَاصِرهُ وتلميذه ابن محرز، أو على الأقل ، ساهم في توطيد هذا النظام وتثبيته.

وقد يكون من المُفيد ان نضيف هُنا أنّه قبل ابن محرز، كانت الأبيات الشعرية تُغَنّى على حدة ! ،(isolement) بمعنى أن اللحن لا يشملُ الاّ بيتا واحداً من الشعر، ثم يُعاد بعينه بعدد الأبيات المُغناة. ويبدو أن مَرَدّ هذه الطريقة البدائية التى تُظهر الحدود الضيّقة للفن الموسيقي في ذلك العصر، يعود إلى أن البيتَ - في الشّعر العربي - يشتمل عادة على فكرة كاملة، ولا

6) أبو الفرج الإصفهاني : كتاب الأغاني، ط. القاهرة ، 1285 هـ ج I، ص. 194 (انظر تعليق المعرّب في الهامش عدد ٣).

7) الأغاني، I، 193.

8) الأغاني، I، 195.

9) الأغاني، I، 194.

10) الأغاني، I، 62.

يُمكن أن تُلْحَقَ كلمة لازمة للمَعْنَى بالبيت المُوالى، وهذا ينطبق على الشعر اللاتيني وحَتّى الفرنسي.

وابن محرز هو أوّل من غنّى بزوج من الشعر وعَمِل بعد ذلك المُغَنُّونَ اقتداءً به، وكان يقول : " الأفراد لا تتمّ بها الألحان" [11].

عندما انتقل مقر الخلافة إلى دمشق، أصبح العالم العربي عَلى اتصال مباشر بعناصر عرقية كثيرة التنوّع : السريانيّون والعبرانيون والرّوم والأقباط والفرس، إلخ... وكان لا بد من أن يساهم كل واحدٍ من هذه الشّعوب - بقدر معارفه - في تَكُّونِ المجتمع الجديد، وذلك بِما لديه من فنّ أصيل وتميُّز ينفردُ به. وبهذه الطريقة، بدأت الترجمة العربية للمصنّفات الأدبية والعلمية، وأدخل الوافِدُون الجدد على الإسلام إلى المجتمع الجديد فنونَهم، ومن ضمنها الموسيقى التى حاولوا أن يجعلوها منسجمة مع خصوصية لغة القرآن الكريم.

ويمكن الجزم بأنه بداية من النصف الثاني للقرن2 هـ/ 8 م، أصبح للمجتمع العربي في المشرق موسيقى خاصة به من أصول مختلفة، ولكنها مبنية على قواعد علمية، اذ نلاحظ في هذه الفترة أن الموسيقى تمثل فنّا مستقلاً .

وقد كان يونس بن سليمان الكاتب - وهو مولي من أصل فارسي - أوّل من حاول ضبط قواعد الموسيقى الجديدة في كتاب ضاع للأسف، مِثْلَ جُلّ كتابات هذه الفترة، وعنه يقول أبو الفرج : " وكتابه في الأغاني (...) هو الأصل الذي يُعمل عليه ويُرجَعُ إليه" [12].

وسار عديد المؤلفين على نهج يونس، ويكفى أن نـ ـر منهم اللّغوي الكبير الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى180 / 796 الذي ألّف كتابًا هامًا في الـ ـات المختلفة، حدّد فيه طريقة كل لحن وأجزاءه وأقسامه. ومن جهة أخرى، كتب يحي بن أبي د ـ ور الموصلي رسالة في كيفية استخدام الآلات الموسيقية الموجودة وقتها، وبصفة ـاصة آلة العود. كما جمع عدد آخر من الكتّاب الألحان القديمة والمستحدثةَ في رسائل مستقلة. ـقد درج كل فنّان قدير وصل إلى الشّهرة على ابتكار ألحان جديدة تُضاف إلى الرصيد القديم. ويُحكى أن يحيى بن مرزوق المكيّ جمع اثني عشر ألف صوت في مؤلف أهداه إلى الوزير العباسي محمد بن طاهر، فجازاه هذا الأخير بثلاثين ألف درهم (حوالي 30000 فرنك).

وبقيت هذه الطريقة متّبعة إلى حين ظهور إبراهيم الموصلي وابنه إسحاق، وهُما موسيقيان

---

11) الأغاني، I، 62.

12)الأغاني، IV، 114. انظر : COUSSIN DE PERCEVAL : Notices sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'hégire, Journ.Asiat, 1873, p.397.

مشهوران أعطيا للفن الموسيقي دفعًا جديداً، وقد تميّز إسحاق بصورة خاصة بابتكاراته الرّائعة ويُقال أنّه كان أولّ عَربي يستخدم التخنيث[13].

المذهب القديم والمذهب الجديد : (Mode ancien et nouveau mode)

من البديهي أن الموسيقى العربية بلغت درجة عالية من الإتقان في عهد الخليفتين العباسييّن هارون الرشيد والمأمون. وقد تميّز هذا العصر بالفكر التحرُّري الذي كا يظْهِرُهُ حكامُ بغداد وكذلك تشجيعهم على دراسة المؤلفات الأجنبية والفنون والآداب. وكان الأُمَرا ءُ أنفسهم يُعطون المثَل : فقد أسّس إبراهيم بن المهدي ، أخ هارون الرشيد وأحد أقدر الموسيقيين، مذهبا جديداً في الفن الموسيقي ينبنى على تبسيط الأصوات القديمة بجَعْلها أكثر لُطفًا وأقلّ ثقلا، ممّا يَضَعُها في متناول الجمهور. ومثلما هُوّ منتظر، أحدثت هذه الطريقة بلبلة لدى الموسيقيّين المعروفين في ذلك الوقت وخاصة المَوْصِليَّيْن غير أنّه، وبالنّظر إلى بساطتها، لاقت هذه الطريقة انتشارا لدى الجمهور، وعُرِفت بالمذهب الجديد (Nouveau mode)، مقارنة بطريقة الموصليَّيْنِ التى بَقِيَتْ تُمثّل النمط الكلاسيكي[٤]. وكان إبراهيم بن المهدي يَرُدُّ على منتقديه من بين أرباب الصناعة قائلا "إنّي أمير، وأغني كما يحلو لي"، قاصداً بذلك أنه لا يُريد أن يتقيّد - في الموسيقى - بأية قواعد.

وقد ظهر في هذه الفترة كتاب ضخم في الموسيقى يمتاز بالوضوح والدقة، وهو "الآداب الرفيعة" لعبيد اللّه بن طَاهر، إلاّ أنه بقي للأسَفِ مفقوداً.

في العصر العَبّاسي الثاني (القرنين 4 / 10 و 5 / 11) ازدهرت العلوم والآداب والفنون لدى الشعوب الإسلامية في المشرق والمغرب. فلم يبق هذا الازدهار مقصوراً على جانبي دجلة والفرات أو بلاد الشّام، وإنّما تعدّاه إلى مصر والمغرب (شمال إفريقيا) والأندلس. وإذا كان صحيحًا أن العالم الإسلامي فَقَدَ وحدةَ الحكمِ بعد انحلال سلطة الخلافة، إلاّ أنه شهد في المُقابل تطوُّراً فكريا في مختلف الأقاليم. فبعد استقلاله، أصبح كلُّ واحد من هذه الأقاليم يعيش بطريقته الخاصّة، وينفرد بخصوصية فنية مُتميّزة. وقد أعطت هذه الإمارات الفنيّة المستقلّة دفعًا جديداً للعلوم والفنون، وساهمت -كُلّ على حِدة - في تشييد هذا الصرح الذي يُسمَّي : الحضارة الإسلامية.

وقد واصل العراق، وعاصمته بغداد، تمثيل محور الحياة الفكرية الذي تدور حوله الأقاليم السوريّة والمصريّة. وهناك (في بغداد)، ظهر الكنديّ (أبو يوسف إسحاق بن يعقوب) الملقب بفيلسوف العرب (حكيم العرب). وقد ترك هذا العالم الكبير آثاراً عديدة ومتنوّعة، سوف لن نذكر منها إلا سبعة مؤلفات خاصة بالموسيقى، لم يصلنا منها إلاّ رسالة واحدة محفوظة في

13) الأغاني، I ، 350، و Journ. Asiat, 1873, Loc.cit.

مكتبة برلين[14] (٥). وباتجاه الغرب، وفي سوريّة بالذات، ظهر الفارابي(أبو نصر محمد بن طرخان)، وهو من أصل فارسي، ولكنه ذو ثقافة عربيّة. وقد امتاز الفارابي بحسّه العلميّ العالي الذي ظهر في معرفته العميقة بالفلسفة الأفلاطونية الحديثة والموسيقى.

بل إن الفنّ الموسيقي يدين له - على حدّ قول بعضهم - باختراع آلة القانون (٦). ويُرْوَى أنه عندما حضر لأول مرة مجلسَ غناء في بلاط سيف الدولة - أمير حلب - سأله بعض الحاضرين من الموسيقيين إذا كانت له معرفة بالموسيقى. وكان ردّه أن أخرج من صندوق كان معه بعض القطع الخشبية التى سرعان ما ركّبها بطريقة مُعَيّنة، ثم طفق يعزف ألحانا تَلَوَّى لها الحضور من فرط الضحك. ثم فكّ هذه الآلة الغريبة وأعاد تركيبها بطريقة مغايرة، وعزف عليها ألحانا أخرى بَكى لها الجميع. ولَمّا أعاد تركيبها مَرّة ثالثة وعزف عليها، دَبّ النعاس في أجفان كل الحاضرين، وراح الجميع يَغُطون في سبات عميق-بمن فيهم حُرّاس القصر - فتركهم نِياماً وخرج دون أن يفطن له أحد!

في الوقت الذي كان فيه المشرق يتألق بفنّانيه المشهورين البارعين كان المغرب الإسلامي، من جهته، يسعى ويبلغ درجة من الحضارة لا تقل روعةً. ويبدو أن أوّل من نقل الفن الموسيقي العربي إلى إسبانيا- هو الموسيقي الكبير زرياب (أبو الحسن علي بن نافع)، تلميذ إسحاق الموصلي(٧). وقد انتقل زرياب إلى البلاط الأموي لمّا استحال عليه منافسة أستاذه في بغداد، فلقي الترحيب والتبجيل من قِبل أمراء الأندلس بفضل جمال صوته ومعرفته العميقة بأصول الموسيقى. ويُنسَب إليه بالخصوص فضل إضافة وترٍ خامسٍ أحمرَ اللّون إلى العود(٨). وهو أيضا أوّل من استعمل ريشة من قوادم النسر مستعيضًا بها عن قطع الخشب التي كانت مستعملة حتى ذلك الوقت[15].

ومهما يكن من أمر، فقد أسّس زرياب مدرسة قائمة بذاتها في إسبانيا، أصبحت فيما بعد مزدهرةً عظيمة الشأن، وصار تلاميذه -رجالاً ونساءً- يُعَدّون بالمئات . ولم تلبث إشبيلية أن أصبحت مشهورة بصناعة الآلات الموسيقية[16]. ونحن نعرف أن الأندلسيّين ابتكروا عديد

---

14) انظر : ابن النديم : كتاب الفهرست، ط فلوجل لايبزيج، 72-1871، ص 255.
-BROCKELMANN, Geschichte der arabischen litteratur, Weinar, 1898, vol.I , p .209.

15) انظر : المقري : نفح الطيب، ط. القاهرة، 1902، ج .II. ص 109 وما بعدها : "كان للعود أربعة أوتار على الصنعة القديمة التي قوبلت بها الطبائع الأربعة فزاد عليها زرياب وترا خامسا أحمر متوسطا ولون الأوتار وطبقها على الطبائع. وهو الذي اخترع مضراب العود من قوادم النّسر وكانوا قبله يضربون بالخشب".

16) يقول المقّرى (المرجع السابق، ج .II، ص151): " كان تُصنع بإشبيلية من أصناف أدوات الطرب كالخيال والكريج والعود والرّوطة والرّباب والقانون والمؤنس والكثيرة والزلامي والشقرة والنورة وهما مزماران الواحد غليظ الصوت والآخر رقيقه، والبوق، وإن كان جميع هذا موجوداً في غيرها من بلاد الأندلس، فإنه فيها أكثر وأجود ، وليس في برّ العدوة (شمال إفريقيا) من هذا شيء إلاّ جُلب إليه من الأندلس".

القوالب في الموسيقى العربيـة، إلاّ أن الابتكار الأكثر جدارة بالتنويه هُوَ قطعًا فن الموشّح. ولم يلبث هذا الضرب من الشعر الرقيق أن انتقل إلى ما يلي جبال البرانس ليصل إلى أوروبا الجنوبية حيث ولع به المُنشدون والتروبادور، وهو بعينه L'ottave rime في العصر الوسيط الأوروبي. وحسب ابن خلدون[17]، فإن مخترع الموشح هو عبادة القزّاز، وهو شاعر ضرير كان يتكسّب من التنقل بين القصور منشداً موشّحاته اللّطيفة المَرحة[18].

أمّا الغناء المُسَمّى "بالأندلسيّ" أو الغرناطي" (المالوف في تونس) فهو حديث العهد نسبيًا، ولا يعود في الواقع إلاّ إلى عصرضعف القوة الإسلامية في إسبانيا. وقد أخذ هذا الغناء شكل الموسيقى الكلاسيكية في بلاطات ملوك بنى نصر وبنى الأحمر في غرناطة، ثُمّ -وبصورة أخص- بعد طرد المسلمين من شبه الجزيرة الإيبيريّة.

في شمال إفريقيا، لم تبق القيروان - عاصمة إفريقية- بعد استقلالها عن الخلافة العبّاسية دون أخواتها في المشرق، (بغداد، حلب، دمشق، القاهرة) أو في المغرب (قرطبة، إشبيلية، غرناطة)من حيث النشاط الفنيّ والفكريّ. فبحلول القرن الرابع للهجرة، ظهرت خلافة إفريقية مع العُبيديّين أو الفاطميين، وكانت القيروان والمهدية -بالتناوب- مركزيْ هذه الدّولة. وهُنا أيضًا، كانت البلاطات الأميرية قِبلة العلماء والفنّانين المشهورين. وفيما يتّصل بالموسيقى بالذّات، نري عبيد اللّه المهدي، مؤسس الدّولة التي حملت اسمه، يشمل بعنايته وإحسانه مؤنس البغدادي الملحّن المشهور الذي وضع أسُس المدرسة المغربيّة. وتُوفِّيَ مؤنس هذا بالمهدية سنة 314 / 926م[19].

ولم يكد يَمُرّ سِوَى قرن ونصف حتّى حَلّت الكارثة التي قَلَبت رأسا على عقب المجتمع الإفريقي. فقد زحف حشد فوضويّ من الرُّحّل القادمين من ضفاف البحر الأحمر، فنهبوا كلّ شيء في طريقهم ولم يتركوا شيئا إلا خرّبوه، وسقط رونق القيروان والمنصورية ورقادة أمام هذا الجمع الهائل من المتوحّشين سنة 449/ 1057.

ومع ذلك، صمد السّاحل التونسي، وأصبحت المهديّة مقرّاً للسيّادة الوطنيّة، وحافظت

---

17) ابن خلدون ، المقدّمة، تر.دى سلان - De SLANE، باريس ، 68-1865، ص. 422: أنظر أيضا : M. AMARI: Storia dei Musulmani di Sicilia, Firenze, 1854-72.

18) سأدوّن هنا، من باب الطّرافة، هذا المطلع لموشح نظمَه الشاعر المذكور :

بَدرتم * شمس ضحا* غصن نقا* مسك شمْ
مَاأتـم*ماأوضحـا *ماأورقـا*ماأنــمْ
لاجـرم * من لحـا * قد عشقـا * قد حرمْ

19) ابن عِذاري، البيان المُغرب، تر . فنيان. E. FAGNAN ، الجزائر،4 - 1901 ، ج I : 273.

على التركة العلمية والأدبية لإفريقية. فهنالك كان ملاذ أصحاب الفكر والعلماء، كما عاد الشّعر والفنون إلى الازدهار بفضل الحماية والرّعاية التي كان يوفّرها آخر الأمراء الزّيريّين، تميم ويحي وعلي. وكان عدد من كبار العلماء الباحثين عن الحماية، يلتجئون إلى بلاط هؤلاء الملوك التّعساء والمغرمين بالفنون، والذين كان قدرهم أن يواجهوا الأعراب الهلاليّين في الدّاخل وملوك صقليّة النورمانديّين في الخارج.

وفي هذا الوقت بالذّات ظهرت في المهديّة شخصيّة فذّة وظريفة متمثّلة في شخص أبي الصّلت أميّة بن عبد العزيز الإشبيلي، وقد كان طبيبا وفيلسوفا وفلكيّا وشاعرا وموسيقيّا. وُلد بدانية في الأندلس سنة 460 / 1067 وجاء للاستقرار بالمهديّة، حيث أصبح أمين سرّ الأمير الزّيري يحيى ابن تميم. ولما أرسله هذا الأخير سفيرا له إلى مصر، بقي محبوسا في مكتبة القاهرة طيلة عشرين سنة على ما يُرْوَى[20] . ولدى خروجه من هناك، وقد أصبح عالِمًا كبيراً[٩]، عاد إلى المهدية حيث استقبله الأمير علي بن يحيى بغاية التبجيل والإكرام. وقد صنّف أبو الصّلت (ت. 546 / 1151) لهذا الأمير مؤلفات عديدة متميزة في علم الأجْرَام والطّب والتاريخ المعاصر والأدب والموسيقى. ويقول عنه المؤرخ الكبير ابن سعيد الغرناطي : "وعنه أخذ أهل إفريقية الألحان التي هي الآن بأيديهم"[21].

وفي رأيي المتواضع، المقصود هنا هو الموسيقى المستعملة لدى سكّان المدن التّونسيّة لأنّه كانت دوما لأهل الرّيف والبدو والرّحل السّاكنين تحت الخيام موسيقى خاصّة بهم، بعيدة كلّ البعد عن الموسيقى التي تحدّثنا عنها آنفا. ويمكن الجزم بأنّ أغاني البدو - على غرار لهجتهم - هي من أصل مختلف تماما. وإلاّ بِمَاذَا نفسّر الاختلاف الظاهر لكلّ أذن موسيقيّة بين هذين الضّربين من الغناء ؟ وقد كان ابن خلدون - المؤرخ التونسي الكبير - من الأوائل الذين تفطنوا إلى هذا الاختلاف وبيّنه بأمثلة مختارة ضمّنها مقدّمته الشّهيرة لمؤلّفه في التّاريخ. فقد أبَانَ لنا التّماثل القائم- من النّاحية اللّغوية - بين لهجة العرب الهلاليّين النّازحين إلى إفريقية وأغانيهم الملحميّة، وبين ما هو موجود لدى بدو حُوران في العراق، ومردٌّ ذلك إلى أن هؤلاء وأولائك هم في الواقع إخوة ترعرعوا في نفس المهد : الحجاز. فهل يجبُ أن نستخلص من هنا أن كلّ الأغاني البدويّة التّونسيّة (الطّرق، القسيم، الملزومة، إلخ) تعود إلى أصل حجازي ؟ قطعا لا ، فالجانب الأوْفر من القبائل العربيّة التّي استوطنت المغرب الأوسط قدم من الشمال الغربي للجزيرة العربية (هلال، سُلَيْم، زغبة، رياح، هُذَيْل، إلخ) .ثُمَّ إنَّ الهجرات العربيّة السّابقة للزّحف الأكبر في سنة 449/ 1057 كانت من كلّ مناطق الجزيرة (من الشّرق : تَمِيمَ وطَيْء وأزْد وعَبَس - ومن الجنوب :

---

20) ابن سعيد، كتاب المُغرب، مخطوطة أكاديمية التاريخ بمدريد، رقم 80، الورقات 119، 120.
21) المرجع نفسه.

رُعَيْنَة وهَمَذَان ومُرَاد- ومن الشمال : تُوجب وغسَّان ولَخْم وذُبْيَان). كما يَجب أنْ لا ننْسَى العناصر المختلفة القادمة من فارس والعراق والشّام ومصر وغيرها. فالتّقاليد المختلفة والمتباينة التي توارثها هؤلاء وأولائك تبرهن بصورة واضحة على تباعد الأصول وتعدّد الأعراق.

أمّا الموسيقى الحضريّة المتداولة في حواضر البلاد التونسيّة وخاصّة في المدن السّاحلية، فقد كانت دوما مجلوبة من الشّرق أو من الغرب.

فإلى حدود القرن 6 / 12 وبينما كانت عاصمة إفريقيّة تنتقل بين القيروان والمهديّة، كانت الحياة الفكريّة وفن العمارة والفنون بصفة عامة مُقتبسة عن المشرق الإسلامي (العراق وسورية). غير أنّه وبداية من القرن 7 / 13، وقع تغيير كبير في الاتّجاه العام للبلاد. فَمَع هَيْمَنَة الدّولة الموحّدية والحفصيّة على البلاد، أصبح تيّار الأفكار يأتي من الغرب (المغرب والأندلس). ونحن نعرف أن هاتين الدّولتين المغربيّة المنشأ، هما من أصل بربريّ معروف. وأصبحت مدينة تونس، بوضعها الجديد كعاصمة للدّولة، مركزا مغربيّا هامّا للفكر والفنون، غير أنّها لم تنفرد بخصوصيّة مميّزة. فبرغم جهود السّلاطين الحفصيّين وسعيهم في جلب العُلماء والفنانين الأندلسيّين - قصد تجميل بلاطاتهم - لم تزد عاصمتهم على أن تمثّل صورة باهتَة للحياة في قرطبة وغرناطة وفاس.

ويكفي أن نقرأ لمؤرخيّ العصر، وخصوصا لابن خلدون وهو شاهد عيان على الأحداث، حتّى نقف على أن البلاد التّونسيّة لم تكن -في مجال الفنون بصفة عامّة والموسيقى بالخصوص- سوى فرع تابع للأندلس. بل إنّ استقرار مسلمي الأندلس في شمال إفريقيا بعد طردهم من بلادهم (897 / 1492 و1019 / 1610) لم يأت في الواقع إلاّ لتأكيد وتدعيم وضع سابق. فالغناء الذّي جلبوه معهم (الغرناطي أو المالوف) كان معروفا ومُمَارَسًا في الحواضر الهامّة للسّاحل المغربي قبل مجيئهم بمدّة ليست بالقصيرة.

وخلاصة القول : إن "الموسيقى العربيّة" في شمال إفريقيا كانت طيلة الحكم الإسلامي إمّا مجلوبة من الشّرق في الطّور الأوّل لهذا الحكم، أو من الغرب في الطّور الثّاني له. ولم يكن أبداً للسّكان الأصليّين أي البربر فَنٌّ بأتمّ معنى الكلمة، لا في الموسيقى ولا في الآداب أو العمارة. ويمكن أن نطمئنّ من هذه النّاحية إلى عدم وجود أيّ تأثير محتمل.

أمّا الموسيقى المجلوبة من الشّرق أو من الغرب، فقد حُوفِظَ عليها بعناية، وهذا لَعَمْري أمر جليل نسجّله بكلّ ارتياح. فالكثير من التّقاليد الفنيّة التّي دخلت هذا البلد بقيت متداولة دون أيّ تغيير يذكر إلى يومنا هذا. وبرغم انتقال الأرض والعباد من يد إلى أخرى ومن حُكم إلى آخر، فقد تمّت المحافظة - ربّما بلا وعيٍ وبدون قصد - على هذا الإرث النّفيس المتراكم عبر العصور لأعراق وحضارات مختلفة.

ويبقى العمل على كشف نصيب كلّ شعب في هذا المزيج المتداخل، من أروع وأجلّ ما يضطلع له البحاثة المهتمّون والعلماء، حتّى يتسنّى إرجاع كل عنصر إلى أصله .

حَسن حُسنى عبد الوَهّاب

تعاليــق المعَــرِّب :

١) يتّضح من هذه الفقرة أن صاحب المقال يذهب مَذهبَ الذين يرون أن إيقاع الغناء الجاهلي كان مرتبطًا عضويا بالوزن الشعري. ولئن ينطبق هذا الرأي على الأنواع البسيطة من الغناء كالحداء والنصب والتلبية وغناء الحرب، فهو لا ينطبق بالضّرورة على الغناء الفنّي والرّاقي الذي تمارسُه قيان الجاهلية في الحوانيت وبيوتات الأشراف بمصاحبة الآلات الموسيقية المختلفة. (انظر الطّرق الضافي لمختلف جوانب هذه المسألة في : الأسد، ناصر الدين، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ط.3. بيروت ، دار الجيل، 1988، ص ص.95-128).

٢) إذا كانت الموسيقى لا تتطلّب مجهودات لفهمها - أو بالأحرى للاستماع إليها - كما ذهب إلى ذلك صاحب المقال، فهي تستدعي من أولائك الذين يَرُومون اسْتنكَاهَ موسيقى غير موسيقاهم الأصلية، كثيرا من المثابرة والصّبر والتجرّد من الأحكام الذاتية، مع وجود الدافع القويّ. والطريف أن المؤلف نفسه يَعود في كتابه القيّم "ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية (ط.2، تونس ، مكتبة المنار، 1981، ج.II ص 266)، فيقول : « ... هذا الشباب الشرقي المتفرنج من يحضر حفلات الموسيقى الأوروبية ويُظهر إعجابه بما سمع ويرتاح إليه، مع أنه - في واقع الأمر - لم يتأثر في باطنه بشيء من ذلك، وإنما يريد إشعار غيره بأنه نال من التمدّن الغربي ما يسمح له بتذوق تلك الأنغام. ومثل هذا المظهر يَشاهَد بكثرة في أقطار المشرق، وفي بلاد المغرب العربي على السواء». وفي نفس هذا السيّاق، يؤكد الكاتب والفيلسوف الفرنسي جان كاك روسّو (1712-1778) على العلاقة الحميمة بين الخطاب الموسيقي وامتلاك الأدوات اللازمة لفهمه وتقبّله ، فيقول :

" Si le plus grand empire qu'ont sur nous nos sensations n'est pas dû à des causes morales, pourquoi donc sommes-nous si sensibles à des impressions qui sont nulles pour des barbares ? Pourquoi nos plus touchantes musiques ne sont-elles qu'un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe ? Ses nerfs sont-ils d'une autre nature que les nôtres ? pourquoi ne sont - ils pas ébranlés de même, ou pourquoi ces mêmes ébranlements affectent-ils tant les uns et si peu les autres ? On cite pour preuve du pouvoir physique des sons la guérison des piqûres des tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons absolus ni les mêmes airs pour guérir

tout ceux qui sont piqués de cet insecte ; il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui soit connue et des phrases qu'il comprenne. Il faut à l'Italien des airs italiens, au Turc il faudrait des airs turcs. Chacun n'est affecté que des accents qui lui sont familiers, ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant son esprit les y dispose : il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle pour que ce qu'on lui dit puisse le mettre en mouvement. Les cantates de Bernier ont, dit-on guéri de la fièvre un musicien français, elles l'aurait donnée à un musicien de toute autre nation. (ROUSSEAU, J.J., Essai sur l'origine des langues, Introduction, notes, bibliographie et chronologie par KINTZLER, Catherine, Paris, GF-Flammarion, 1993, .pp.111-112)

٣) لقد أثبتنا في المتن النصّ الحرفي لأبي الفرج كما أورده الكاتب في الحاشية. والمتأمل في الترجمة الفرنسية لهذه الفقرة يلاحظ الأخطاء العلمية التى وقع فيها المؤلف بخلطه بين مصطلح "النغم" الذي ورد في نص أبي الفرج بمعنى "الألحان" ومصطلح l'échelle musicale(السلّم الموسيقي) كما فهمه صاحب المقال. فقد جاء في الترجمة الفرنسية ما يلي :

" Puis il revient dans le Hijâz (...). Il avait choisi dans l'échelle des Byzantins et des Persans des sons les plus agréables et rejeté ce qui lui déplaisait dans la musique de ces deux peuples, notamment l'exagération des nabarat ou saut du grave à l'aigu (sic) , ainsi que certains sons qu'offrent les échelles grecques ou persanes, et qui sont restées étrangers à l'échelle arabe. De ce choix et de cette élimination, il forma son

système de chant, que tous les artistes s'empressèrent d'adopter. C'es donc lui (Ibn Misjah) qui a fixé l'échelle des sons du chant arabe et qui , le .premier, en a tiré des mélodies"! (p.108)

وهذا التأويل لنص الإصفهاني- مع عدم مطابقته للأصل العربيّ - يتنافي مع ما هو معروف عن المراحل التى يمرّ بها تكون السلالم الموسيقيّة وكيفية تطورها. (انظر بالخصوص :

CHAILLEY, Jacques, Eléments d'une philologie musicale, Paris, Alphonse Leduc, 1985. (Notamment la deuxième partie : Intervalles et échelles, pp.55-146)

٤) يبدو أن المقصود هنا بالمذهب الكلاسيكي هو المدرسة العربية القديمة في السلم (المدرسة العودية) التى تعود جذورها إلى الجاهلية، والتى نجدُ وصفا دقيقا لها في "مؤلفات الكندي الموسيقية" (تح. زكريا ء يوسف، ط . 2، بغداد، مطبعة شفيق، 1984) وكذلك في "رسالة ابن المنجم في الموسيقى" (تح. زكريا يوسف، القاهرة، دار القلم، 1964).

ويمكن حوصلة مبادئ هذه المدرسة في اعتمادها النظام الفيثاغوري في نسب الأبعاد المستعملة في الصناعة، وهي كالآتي:

- **الأبعاد المتفقة** : - بعد ذي الكلّ (2/1 ، 1200 سنتا)
- بعد ذي الخمس (3/2، 702 سنتا)
- بعد ذي الأربع (4/3، 498 سنتا)

- **الأبعاد اللّحنيّة** : - البعد الطنيني (9/8، 204 سنتا)
- بعد الليما أو الفضلة أو البقية (243 / 256، 90 سنتا).

أمّا المذهب الجديد الذي كان يتزعّمه - في زمن إسحاق- إبراهيم بن المهدي، والمعروف بمذهب الطنبوريين، فهو يعتمدُ - إضافة إلى الأبعاد المذكورة - على نوع آخر من الأبعاد اللّحنيّة، هو البُعد المتوسّط (بين الطنيني والبقية) المنسوب إلى زلزل (175 / 791) بنسبة 12/11 (151 سنتا) حسب الفارابي (339 / 950)، وبنسبة 88/81 (143 سنتا) أو 13/12 (138 سنتا) حسب ابن سينا (429 / 1037).

انظر في خُصوص المدرسة العودية :

- شوقي، يوسف، رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، القاهرة ، دار الكتب، 1969.

- شوقي، يوسف، رسالة ابن المنجم في الموسيقى وفك رموز كتاب الأغاني للإصفهاني، القاهر ة، دار الكتب، 1976.

- فارمر، هنري جورج، تاريخ مختصر الموسيقي للسلّم العربيّ، في : كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932، القاهرة، دار الكتب 1933، ص ص. 383 - 392.

-FARMER, H.G, Mûsîqî,in: Encyclopédie de l'islam tion),t,III, Leyde, E.J.Brill - Paris, A. Picard,(ancienne édi 1938,pp. 801-807.

-Guettat, Mahmoud, La musique classique du Maghreb, Paris, Sindbad, 1980, pp.69-73.

وانظر في خصوص المدرسة الطنبوريّة :

- فارمر. هـ.ج.، تاريخ مختصر.....، ع.س.

-DURING, Jean, Théories et pratiques de la gamme iranienne, in : Revue de Musicologie, LXXI, Paris, 1985, n 1-2. pp.79-118.

-FARMER, H.G., art. cit.

-GUETTAT, Mahmoud, La tradition musicale arabe, Paris, Ministère de l'Education nationale, 1986, p.21.

٥) المعروف لدينا اليوم من هذه الرسائل ستّة، خمسة منها حقّقها وعلّق عليها زكرياء يوسف، في : مؤلفات الكندي الموسيقية، بغداد، مطبعة شفيق، 1962، ط.2، 1984، وهي :

1- رسالة في خبر صناعة التأليف،ص ص 45- 66 ؛ حقّقها وعلق عليها أيضا، يوسف شوقي،رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، القاهرة، مطابع دار الكتب، 1969، 284 ص ؛ ترجمها إلى الألمانية وعلّق عليها، ر.لخمان ومحمود أحمد الحنف

Uber die composition des melodein, Leipzig, Kistner Siegel, 1931, 30 + xxp. ;

2 - كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلي ذات العشرة الأوتار، ص ص 67 - 92.

3- رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى،ص ص 93- 110؛

4 - مختصر الموسيقى في تأليف الأنغام وصناعة العود، ص ص 111 -120؛

5 - الرسالة الكبرى في التأليف ص ص 121 - 142؛

أمّا الرسالة السادسة، فقد نشرها وعلّق عليها، زكرياء يوسف، رسالة الكندي في اللحون والنغم، بغداد. مط. شفيق. 1965، 32 ص.

٦) إختراع آلة القانون ؟

يعتبر البحث في أصل الآلات الموسيقية العربية من أعقد المسائل وأدعاها لإثارة نوازع التعصب بين الباحثين المنتمين إلي أقطار عربية مختلفة. ويكفى أن نقرأ للمصري محمد أحمد الحفني "علم الآلات الموسيقية" (ط. جديدة، القاهرة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1987)، ثم العراقي صبحي أنور رشيد "الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية" (بغداد دار الحرية للطباعة، 1975)، حتى نقف على مدى الحيرة التى

يَجدُهَا القارئ أمام سعي كل منهما - بشتى الوسائل - لإرجاع أصل الآلات إلى حضارات بلده السابقة. ففيما يتّصل بالقانون بالذات، نجد الأوّل يقول :"تعتبر آلة الصنج المصري القديم التي رأيناها لأول مرّة في نقوش الأسرة الرابعة، أي منذ أكثر من خمسين قرنا، والتي كانت تعزف أوتارها مطلقة ثم آلة الآشور التي ظهرت بعد ذلك بحوالي ألف عام في نقوش مدينة بابل وآشور، وكذلك آلة المونوكورد التي استخدمها الإغريق في قياس نسب أصوات السّلم الموسيقي... تُعتَبر كل هذه الآلات أصلا لآلة القانون وفصيلتها" (الحفني، 1987، ص 47). ويرد عليه صبحي أنور رشيد في كتابه "الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي" (بغداد، اللجنة الوطنية للموسيقى، 1989، ص ص 77 - 79) قائلا : "ونحن لا نتفق مع الدكتور الحفني في رأيه للأسباب التالية :

1 - لا توجد علاقة بين القانون وبين آلة الصنج المصري، وبين آلة الآشور وآلة المونوكورد، لا من حيث الشكل ولا من حيث طريقة العزف ولا من حيث تركيب الآلة.

2 - إن الآلة التي يسميها الحفني (آلة الصنج المصري القديم) والآلة التي يطلق عليها إسم (آلة الآشور) هما في الواقع آلة الجنك (الهارب Harp) ويختلفان كل الاختلاف عن آلة القانون.

3 - لا يمكن أن تكون ثلاث آلات وترية لفترات زمنية مختلفة أصلا لآلة القانون، بل لا بُدّ أن تكون آلة واحد فقط هي الأصل (...).

4 - لاتوجَدُ آثار موسيقية مصرية فرعونية يُمكن جعلها واعتبارها أصلا للقانون. (...) إن القانون يرجع في أصله إلى آلة آشورية مستطيلة الشكل وقد شُدّت أوتارها بصورة موازية لسطح الصندوق الصوتي وهي تعود إلى القرن التاسع قبل الميلاد أي العصر الآشوري الحديث..."

أمّا ما أوردها ابن خلّكان (1082 م) في "وفيات الأعيان"" (تح. إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، 1977، جv ، ص. 156) من نسبة اختراع آلة القانون إلى الفارابي (ت. 339 / 950)، وهو الذي اعتمده - على ما يبدو- ح.ح عبد الوهاب، فليس لدينا ما يدعو إلى تصديقه : فنحن لا نجد أيّ ذكر لآلة القانون كما هي معروفة لدينا اليوم، أو على صورة تقاربها، لا في "كتاب الموسيقى الكبير" للفارابي(تح. غطاس عبد الملك خسبة، مراجعة وتصدير، محمود أحمد الحفني، القاهرة ، دار الكتاب العربي، 1967)، (ت. 440 / 1048) ولا في مؤلفات بقية النظرين كابن سينا (ت. 429 / 1037) وابن زيلة (1048 هـ) وصفي الدين (ت. 694 / 1294 هـ). وقد يكون مَرَدُّ الخلط الذي وقع فيه ابن خلكان إلي إشارة الفارابي في كتابه إلى آلة قديمة تستعمل [من قبل الإغريق] لقياس الأبعاد الموسيقية، وهو آلة المونوكورد أو الكانون (Kanon) . انظر لمزيد المعلومات عن أصل آلة القانون وتطورها :

-FARMER, H.G, The Madiaeval Psaltery in the Orient, in : Studies in Oriental musical Instruments, First Series,London, Harold Reeves, 1931, pp. 3-10.

-YEKTA, Raouf, La musique turque, in : Encylopédie de la Dictionnaire du Conservatoire, V , Paris, Dela- musique et grave, 1922, p. 3020.

٧) لئن كان لزرياب دور هام وخطير في تكوّن المدرسة الموسيقية وإنتشارها، منذ وصوله إلى قرطبة في بداية حكم عبد الرحمان الثاني سنة 207 / 822 م حتى وفاته (243 / 857)، فهو لم يكن أول " من نقل الفن الموسيقي العربيّ إلى إسبانيا" كما ورد ذلك في النص. فالمعروف عن حكام الأندلس أنهم كانوا يستقدمون المغنين والمغنيات من المشرق الإسلامي (المدينة، بغداد) وحتّى من بلاد العدوة، ومن بين هؤلاء من اشتهر قبل قدوم زرياب نذكر : عجفاء وعلّون وزرقون وعباس بن نصارى ومنصور المغنى، والمدنيات : فضل وعلم وقلم...

انظر:

GUETTAT, Mahmoud , la musique classique du Maghreb, op cit,pp 95 - 104.

٨) زرياب ... وأسطورة الوتر الخامس !

جاء في " نفح الطيب" للمقّري (تح. إحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، 1968، ج. III، ص 126) ما يلي: " وزاد زرياب في الأندلس في أوتار عوده وتراً خامسًا اختراعا منه، إذْ لم يزل العود ذا أربعة أوتار على الصنعة القديمة التي قوبلت بها الطبائع الأربع، وقام الخامس المزيد مقام النفس في الجسد".وهذا جدول بأوتار عود زرياب الخمسة بألوانها ويُقابلها في الطبائع:

الزير	المثنى	الوتر الخامس	المثلث	البَمّ	اسم الوتر
أصفر	أحمر	أحمر	أبيض	أسود	**لونــه**
الصفراء	الدّم	(النفس)	البغم	السوداء	**الطبع المناسب**
حارّ يابس	حارّ رطب	x	حارّ رطب	حارّ يابس	**صفته**

غير أن تعليل المَقرّي لإضافة الوتر الخامس لا يفى لوحده بالحاجة، ولا بُدّ من البحث عن علة أخرى، تقنية أو موسيقية، تبرّر هذه الزيادة في أوتار العود. ففيما يتّصل بالناحية التقنية - أي طريقة العزف على العود - يبدو من الصعب إيجاد مبرّر واحد لزيادة وتر بين المثلث والمثنى ، خصوصا إذا علمنا أن النظام المعهود في تسوية الأوتار يُمكّن من استخراج كل النغمات اللاّزمة بكل يسر. وليس أدل على ذلك من بقاء هذا النظام معمولا بـه على الأقل منذ نهاية القرن الثامن - تاريخ أول معرفتنا به - إلى يوم الناس هذا (الشكلان 1 و 2).

وأمّا فيما يتّصل بالناحية الموسيقية، فلا بُدّ من أن تقترن إضافة وتر جديد بتوسيع في المنطقة الصوتية للعود، إما من جهة الغلظة أو من جهة الحدّة. ولا ندرى كيف يكون ذلك ممكنا بزيادة وتر وسط أوتار العود، إلاّ إذا استبدلنا التعديل المنتظم بنوع آخر من التعديل المتداخل. وعلى فرض اعتماد هذا النمط من التسوية المتداخلة، يبدو من المستبعد أنه وقع توسيع المنطقة الصوتية للعود من جهة الغلظة وذلك بإضافة وترٍ أغلظ من البمّ، خاصة وأن وتر البمّ يُسَوّى تقليديّا على أغلظ صوت تصل إليه حُنجرة المُغنّي. يبقى إذن الافتراض الثاني، وهو تسوية الوتر المزيد على نغمة أحدّ من الزّير، أي على رى$_2$ أو مى$_2$ (واستبعدنا نغمة فا$_2$ لأنه يكون من الأقرب إلى المنطق وضعها تحت الزير كما حدث ذلك في المشرق) (انظر الشكلان 3 و4). ولكن ماذا كان مصير هذا العود ؟

الواقع أن عود زرياب لم يُعمّر طويلا بعد صاحبه، أو لربّما اندثر بوفاته، لانّنا لا نجد له أثراً في أي منطقة من المناطق التى كانت في دائرة التأثير الثقافي الأندلسي، ونعنى بها أوروبا وبلاد المغرب العربي. ففي أوروبا، تُجمع جلّ البحوث المختصّة على أن العود المتداول حتى أواخر القرن الرابع عشر، لم يكن يحتوى إلا على أربعة أوتار مفردة، ثم وقع تضعيفها، ولم يبدأ العمل بإضافة وتر خامس إلا في حدود سنة 803 / 1400. أمّا في المغرب العربي، فالعود المستعمل - إلى وقت قريب- في التخوت التقليدية لا يحتوى إلاّ عَلَى أربعة أوتار مزدوجة، تُسوّى بطرق مختلفة - بحسب المناطق - ولكن يمكن حوصلتها في نوعين رئيسيّين : نوع خاص "بالعود العربي" في تونس (شكل 5)، والنوع الثاني يهمّ العود في باقي المغرب العربي (شكل 6).
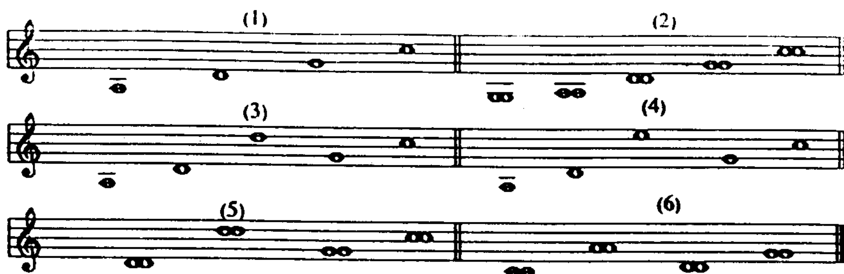
وبالنّظر إلى ما تقدم، يُمكن الخلوص إلى احتمالين إثنين : إما أن يكون وتر زرياب الخامس مجرّد وهمٍ من صنع الخيال الشعبي اتّخذ شكل الحقيقة التاريخية بمجرّد أن دُوّن في كتب الأخبار والتاريخ (أذكّر بنسبة اختراع آلة القانون إلى الفارابي و بماأتى في

مجلس سيف الدّولة، وكذلك بمختلف الحكايات التى تنسب إلى عنترة العبسي، وأبي نواس وهارون الرشيد وغيرهم من مشاهير الأعلام). أما الاحتمال الثاني، وهو جائز أيضا، فهو أن يكون زرياب قد أضاف فعلا وتراً خامسًا، ولكن للأسباب التقنية والموسيقية التى أسلفنا القول فيها، أو لأسباب أخرى نجهلها، لم يكتب لعوده الاستمرار والانتشار، وبقي قصراً عليه.

٩) نثبت فيما يلي خبر حبس أبي الصلت في القاهرة كما جاء في "الورقات" (ج II، ص ص. 227 -228)، وهو - كما سنرى- يختلف قليلا عن النص الفرنسي. يقول ح.ح عبد الوهاب:

"... ثم خرج من وطنه في سن الثلاثين وقصد المهدية حيث نزل على أميرها الأديب يحيى ابن تميم بن المعز بن باديس، وأقام في حاشيته إلى أن أرسله سفيراً إلى ملك مصر، لمَا رأى فيه من الخصال النادرة والعلم الغزير من أدب وفلسفة وطب مع إتقان الفنون بأنواعها وأوضاعها، وقُوبل أمية في القاهرة بما يستحق من التقدير من لدن الأمراء والحكام وسائر الطبقات. وهناك دارت عليه دائرة غريبة كانت من أفيد النوائب وأنفع المِحن عليه وعلى العلوم بصفة عامة. وذلك أنه تعهّد لبعض الأُمراء المصريين بإخراج مركب مُحمّل بالبضائع الثمينة غرق في بحر الإسكندرية، فباشر أمية أعمال الإخراج بأدق الوسائل الفنية، وجلب السّفينة إلى أن طفت على الماء لكنها رسبت لانقطاع الحبال والأرسان، فحنق عليه الأمير وأمر بسجنه، فسيق إلى دار فيها خزانة كتب جليلة القدر، خَلاَ فيها أميّة سنوات انكب على المطالعة، وأمتن معلوماته في الفلسفة والطب والتلحين، ثم أطلق سراحه فعاد إلى المهدية وانتظَمَ في خدمة الأمراء الصنهاجيين...".

الأشكال من (1) إلى (6)



(1): تسوية العود العربي القديم
(2): تسوية العود المشرقي.
(3)-(4): التسويتان المحتملتان لعود زرياب
(5): تسوية العود التونسي
(6): تسوية العود في باقي المغرب العربي (توجد طرق أخرى لتسوية هذا العود ولكنها لا تخرج عن النسب الموجودة بين الأوتار).